

Eduardo Augusto Costa
Sonia Maria Milani Gouveia

NELSON KON – UMA FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA BRASILEIRA

OIO
pós-



Figura 1: Nelson Kon em seu escritório
Foto: Maia

Nelson Kon se formou pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), em 1983, consolidou-se como fotógrafo de arquitetura e é, hoje, sem dúvida, um dos poucos que conseguem traduzir, em imagens, as palavras, desenhos e conceitos de arquitetos, em especial daqueles com quem comunga idéias. Essa entrevista buscou reconhecer o fotógrafo por sua trajetória, que se iniciou no Laboratório de Recursos Audiovisuais na FAUUSP, criado em 1979, pelo então diretor, professor Nestor Goulart Reis Filho, e coordenado pelo fotógrafo Cristiano Mascaro. Kon assinalou o confronto intelectual em torno do papel da fotografia dentro da faculdade, o qual marcou aqueles anos. A questão da fotografia como linguagem autônoma ou apenas um “bloco de notas”¹ – expressão cunhada por Baudelaire – ganhava novos contornos nas figuras de professores e fotógrafos. Kon também revisou a bibliografia disponível para seus estudos, os autores e publicações mais significativos, levantando questões técnicas inerentes à sua profissão. Mais que isso, discorreu a respeito da natureza da fotografia de arquitetura, a relação entre o edifício e seu registro, as formas de apreensão, a relação do fotógrafo e do arquiteto e os valores implícitos.

(1) BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 7

Finalmente, mostrou-se satisfeito por poder registrar suas histórias e impressões, em processo que o permite reconhecer a origem de seu trabalho, assim contribuindo para a melhor compreensão do papel da fotografia na estruturação da arquitetura, principalmente no panorama brasileiro da segunda metade do século 20.

Eduardo Costa: Nelson, a primeira questão é relativa ao Laboratório de Recursos Audiovisuais da FAUUSP, coordenado por Cristiano Mascaro. Gostaríamos que você falasse um pouco dessa relação de fotografia de cidade que Cristiano, João Musa e Raul Garcez tentavam introduzir no ensino da FAU. Como essa experiência entra, hoje, em seu trabalho?

Nelson Kon: Quando entrei na FAU, não tinha o menor contato com a fotografia, não sabia do que se tratava, não tinha nenhum interesse, sequer uma câmera. Apresentado ao espaço do laboratório, que é realmente incrível, interessei-me e inscrevi-me no curso básico extracurricular, logo no primeiro semestre. Não consegui a vaga. Eu não tinha câmera e a seleção priorizava as pessoas mais próximas do final do curso, e só então preenchiam as vagas restantes com os calouros. Mesmo assim, resolvi freqüentar o laboratório para aprender alguma coisa. Acho que eu gostava mais do laboratório do que de fotografar.

Freqüentando o laboratório, tive contato com pessoas incríveis. Os fotógrafos do laboratório eram: João Musa, Raul Garcez e Sérgio Burghi. Outros funcionários eram: David, Fábio Sampaio (que depois se tornou meu sócio), Nilson, Toninho, Odair (Nego Lô), Roberto Bogo, Abelardo, Zé Eduardo. O Cristiano Mascaro era o chefe do Laboratório de Recursos Audiovisuais, do qual o laboratório fotográfico fazia parte.

Na época, havia ali um grande embate e o Cristiano tentava administrar. Os fotógrafos do laboratório viam a fotografia como um instrumento para os arquitetos descobrirem a cidade e incrementarem seu repertório projetual. Muitos professores acreditavam que a função do laboratório era fotografar maquetes e preparar diapositivos para as aulas, nada mais que isso. Havia um conflito dos fotógrafos com a direção da escola e as chefias dos departamentos, tentando dar um outro *status* para a fotografia. O Cristiano, que, certamente, concordava com o ponto de vista dos fotógrafos, tentava, no entanto, abrandar o ímpeto do pessoal do laboratório e resolver o embate com mais diálogo e menos confronto. Estou falando isso, talvez um pouco inconseqüentemente, porque eu era estudante e não sabia exatamente o que acontecia nos departamentos.

Apesar dessa visão estreita da direção da escola, conseguiu-se fazer alguma coisa interessante: os alunos mais envolvidos usavam a fotografia como um aparato de linguagem nos projetos das disciplinas, mas também em trabalhos pessoais interessantes que, às vezes, eram, inclusive, exibidos no Salão Caramelo ou no Museu. Acredito que grande parte dos alunos sequer percebeu esse embate. Havia meia dúzia de pessoas muito ligadas ao laboratório e os fotógrafos tinham grande disponibilidade em ajudar. Por exemplo, uns cinco ou seis alunos, incluindo três que, mais tarde, tornaram-se fotógrafos profissionais – eu, Patrícia di Filippi e Francisco Otoni – fizemos um curso de sensitometria com Raul Garcez, sentados em volta de uma mesa do laboratório durante o horário de almoço – um ótimo curso! Sensitometria é o estudo da resposta dos materiais

fotossensíveis à luz e ao processamento químico. Adorei o curso! Tinha um grande interesse por essas questões técnicas e, apesar de passar longe das salas de aula da FAU, era muito estudioso.

Eu era fã do Raul Garcez e do João Musa. Quando os conflitos com a direção da escola ficaram insuportáveis, o João Musa saiu da FAU. Ele já tinha alguns clientes e montou um negócio com o Raul, que continuou trabalhando na FAU. Depois de algum tempo, o Raul também saiu. Eles foram meus primeiros e únicos patrões e eu fui o primeiro assistente deles.

EC: Aproveitando essa questão técnica, vocês tinham contato com manuais de fotografia? Isso circulava pela FAU?

NK: Manuais de fotografia básica circulavam, sim. Eu dava uma olhada em alguns e, eventualmente, consultava assuntos específicos. Havia aquela coleção incrível da Time-Life², em vários volumes. Em relação à fotografia de arquitetura, na biblioteca da FAU tinha uns oito, dez livros, entre monografias de autor e livros mais técnicos, todos muito antigos, desatualizados. Estive recentemente na biblioteca e encontrei, nas fichas de empréstimo desses livros, o nome do Cristiano (Mascaro) e o meu embaixo – só nós dois pegamos os livros. Vinte anos depois, continuam lá os nomes. Só os nossos. Era um assunto que interessava a pouca gente e talvez as pessoas interessadas pelo assunto não liam, gostavam mais de fotografar do que ler.

Eu me sentia desamparado, não havia referências bibliográficas nem interlocutores acessíveis. Parece-me que houve um hiato na profissão de fotógrafo de arquitetura. Havia vários profissionais nas décadas de 1940, 1950 e parte de 1960 e, então, sumiram. O Cristiano Mascaro fotografou depois disso, mas muito mais interessado em seu trabalho pessoal do que nos projetos de arquitetura. Quando ele fotografa edifícios, o resultado é sempre fantástico, mas o principal interesse dele é outro: é o trabalho de autor. Então, existe este hiato do meio da década de 1960 até o meio da década de 1980 – de 20 anos – na fotografia de arquitetura. Eu entrei na faculdade em 1979 e formei-me em 1985. Era um deserto, eu não tinha referência alguma, não tinha com quem conversar, não havia o que ler. Os arquitetos fotografavam seus próprios projetos ou pediam a um estagiário. Logo depois, surge a internet. Eu entrei muito precocemente na internet porque tinha um irmão que estudava isso. Acessávamos as livrarias virtuais ainda antes da Web, a interface gráfica – navegávamos em modo texto, pela Telnet. Assim, descobri que havia uma razoável bibliografia sobre o tema, tanto técnica como trabalhos autorais e monografias sobre vários fotógrafos. Aí, senti-me um pouco amparado. Na época da FAU, nada. Havia a revista *GA – Global Architecture*, japonesa, uma revista caríssima! De vez em quando, comprávamos alguns números fazendo vaquinha... O editor³ é um fotógrafo. Tecnicamente, era uma coisa muito impressionante. Ele fotografava com cromos 8 x 10 polegadas (20 x 25 cm). Fui muito influenciado pela revista *GA*. Quando comecei a fotografar, queria fotografar como ele. Hoje em dia, ele parece estar um pouco estagnado, mas, de toda forma, acho que moldou uma geração, um jeito de fotografar.

(2) *Life library of photography*. Nova York: Time-Life Books, 1971.

(3) Yukio Futagawa.

EC: Além do (Yukio) Futagawa, você citaria algum fotógrafo cujo trabalho você viu naquela época e influenciou-o?

NK: Naquela época, eram os fotógrafos de rua. Robert Frank, (Henri) Cartier-Bresson, e eu gostava muito do Brassai, que era húngaro e morou em Paris.

Sonia Gouveia: E você identifica alguma coisa desses fotógrafos no seu trabalho?

NK: Deve ter, mas há o seguinte: meu trabalho é comercial, é um trabalho no qual tenho um cliente e atendo a uma solicitação. Não vejo como um trabalho pessoal, autoral. Muita gente no mercado quer transformar seu trabalho comercial em trabalho autoral. Parece que só isso pode legitimar o que se faz. Não penso assim e não é o caso do (Hans Günter) Flieg, por exemplo: ele sempre assumiu ser um fotógrafo comercial. Essa aura artística que surgiu no trabalho dele, hoje em dia, é mais pelo objeto fotografado, pela excelência dele e pela antiguidade. Tenho alguns trabalhos mais autorais, de quando fiz, por exemplo, o Projeto Arte/Cidade⁴ mas, ainda assim, havia o cliente. Por alguma razão, é pecado você não ser um fotógrafo autoral. Isso durante muito tempo me incomodou – hoje não. Sou um fotógrafo comercial. Não tenho talento para ser um fotógrafo autoral, mas acho até que faço bem o que faço.

Eric de Mare, fotógrafo e autor de um livro⁵ já antigo sobre fotografia de arquitetura que conheci na biblioteca da FAU, divide aquela em três categorias: documental, ilustrativa e autoral. A fotografia documental, que predomina no século 19, segue de perto a linguagem do desenho arquitetônico (vista frontal, vista oblíqua) e tenta ser neutra e precisa. A fotografia ilustrativa vai além e procura interpretar e comentar a arquitetura. Constrói uma narrativa sobre o edifício. A fotografia autoral tem a arquitetura como objeto, mas ela é puro pretexto para que o fotógrafo possa se expressar. Quando dou aulas, até uso essas categorias, mas considero um tanto simplista. Não lembro se de Mare faz as ressalvas necessárias. Didaticamente, são categorias interessantes como ponto de partida. Na verdade, não existe o trabalho documental, o trabalho ilustrativo, o trabalho autoral tão estanques. As categorias se entrelaçam e confundem-se – estão sempre presentes em qualquer fotografia.

(4) Projeto Arte/Cidade, coordenado por Nelson Brissac, efetuava intervenções com propósitos artísticos na cidade de São Paulo. Nelson Kon participou das três edições, registrando cenas da cidade e as intervenções artísticas: *Cidade sem janelas* (1994), *A cidade e seus fluxos* (1995) e *A cidade e suas histórias* (1998).

(5) DE MARE, Eric Samuel. *Photography and architecture*. Nova York: Praeger, 1961.



Figura 2: Arte/Cidade. São Paulo, 1995
Foto: Nelson Kon

SG: Então você não acredita na distinção dessas três posturas?

NK: Isso é só um artifício didático interessante. Usar essas três categorias é uma forma eficiente de abordar o assunto. Elas são artificiais, mas funcionam para tornar a conversa mais clara.

SG: Você acredita que essas três maneiras de fotografar são válidas? Ou existe uma maneira mais correta de registrar a arquitetura?

NK: Não existe, absolutamente. Por isso, acredito, que o trabalho de ninguém se enquadra perfeitamente em qualquer categoria. Isso mudou ao longo da história. No século 19, quando ainda consideravam a fotografia como o *Lápis da natureza* – o nome do livro do (William Henry Fox) Talbot – e antes de perceberem a riqueza dos recursos da linguagem fotográfica, realmente as fotografias eram essencialmente documentais. A partir do início do século 20, os fotógrafos começam a perceber novas possibilidades e recursos da linguagem e aí se abre uma gama enorme de abordagens diferentes.

EC: Você considera ser devido ao formato 35 mm, que dá mais liberdade para enquadramentos inusitados, ou não é necessariamente por causa da tecnologia?

NK: A fotografia ilustrativa de arquitetura surgiria, não importa o equipamento, ela usa até um equipamento mais lento e complexo do que o 35 mm; e surgiria de qualquer jeito, porque era uma necessidade da arquitetura moderna. A fotografia ilustrativa surgiu com as revistas de difusão da arquitetura, que surgiram com o modernismo. O modernismo precisou delas, precisou mostrar os novos edifícios e a nova forma de projetar. Mais que isso: precisou ensinar as pessoas a enxergar e apreciar o novo espaço arquitetônico. Não existem mais ornamentos, balaustradas, capitéis – o que há para ser visto? Onde está a beleza dessa arquitetura? A fotografia tentou responder a essas questões.

SG: Você conseguiria definir a fotografia de arquitetura? Porque, claramente, nem toda a fotografia em que aparece um edifício é uma fotografia de arquitetura.

NK: Considero essa definição difícil. Podemos definir a arquitetura como todo espaço construído pelo homem? Se for isso, uma caverna não é arquitetura. Se o homem for morar lá, isso é arquitetura. Da apropriação de uma caverna pelo homem até a construção de cidades, tudo é arquitetura. A fotografia de arquitetura é a fotografia disso tudo. Então, virou algo enorme. Não sei se dá para estabelecer os limites. Um exemplo interessante: fotógrafos de rua como Cartier-Bresson ou Brassai registraram a vida nas cidades européias nas décadas de 1930 a 1950. Podemos tentar colocar o trabalho deles em alguma categoria, mas acho que isso não funciona. Paralelamente ao trabalho deles, havia gente fotografando as mesmas cidades daquele jeito que se fazia no século 19 – vista frontal, vista oblíqua – foto documental. Agora, se você quiser conhecer Paris da década de 1950 – a cidade, sua arquitetura – vai ver Cartier-Bresson ou o trabalho desses outros fotógrafos documentais? É claro que o Bresson – tem muita arquitetura ali: a arquitetura e sua pulsação.

Nesse enorme universo que estou chamando de fotografia de arquitetura, eu definiria o que faço mais especificamente como fotografia do edifício. Aqui é realmente uma coisa mais facilmente demarcável. Faço um pouco de fotos de cidade também, mas, primordialmente, fotografia de edifícios.

SG: Dentro desta discussão, o (Fernando) Fuão, em *Papel do papel: As folhas da arquitetura...*⁶, fala que a função do fotógrafo de arquitetura é embelezar o edifício. Você concorda com essa afirmação?

NK: Como eu disse antes, as revistas de arquitetura e seus fotógrafos não surgiram para fazer crítica de arquitetura, surgiram em uma militância a favor da difusão da arquitetura moderna. Eram assim e mudaram pouco. No momento em que a arquitetura moderna se consolidou, deveria haver uma mudança no caráter das revistas. Portanto, concordo com o que diz Fuão. As revistas e fotógrafos continuam militantes, a serviço de uma arquitetura e com uma posição quase sempre positiva e acrítica em relação aos projetos que apresentam. Basta você pegar, por exemplo, os títulos das matérias nas revistas brasileiras: parecem anúncios publicitários. Você encontra títulos como “A interessante apropriação de não sei o quê”, com adjetivos. São, em geral, textos em louvor à arquitetura. As fotos seguem a mesma linha.

(6) FUÃO, Fernando Freitas. *Papel do papel: As folhas da arquitetura e arquitetura mesma*. Revista *Projeto*, São Paulo, n. 176, p. 84-85, jul. 1994.

(7) WAISMAN, Marina. O centro se desloca para as margens. Tradução de Anita Regina Di Marco. Revista *Projeto*, São Paulo, n. 129, p. 73-101, jan.-fev. 1990.

SG: Na década de 1990, em um número especial da revista *Projeto*, tanto Fernando Fuão quanto Marina Waisman⁷ tinham uma posição bem pessimista com relação à fotografia de arquitetura. Eles colocavam até o termo “ditadura da imagem”, na qual as arquiteturas fotogênicas eram privilegiadas nas revistas, em detrimento de arquiteturas não-fotogênicas, porém com outros valores, como funcionalidade.

NK: Isso começou na arquitetura moderna e explodiu no pós-moderno. Hoje é isso.

SG: Você acredita ser privilegiada a arquitetura fotogênica nas revistas?

NK: Não exatamente. Acho que hoje em dia se faz muita arquitetura para sair na revista. As revistas não precisam mais se esforçar: os arquitetos mais conhecidos estão fazendo arquitetura para sair na revista. Quantos espaços não são decepcionantes na hora em que você chega ao local, comparados com as fotografias? Muitos arquitetos perceberam que o edifício vai ser visitado por 500 ou 1.000 pessoas e vai ser visto por 10 milhões, por intermédio das imagens. Então, o que lhes interessa mais? Atingir as 500 ou os 10 milhões de pessoas? É que os arquitetos não são todos iguais, mas fazer arquitetura para aparecer nas revistas é uma coisa que foi crescendo com o tempo e agora explodiu.

SG: Então você crê que tem muito arquiteto fazendo boa arquitetura e acaba não sendo publicado porque, digamos, não se enquadra em determinada estética?

NK: Deve existir. Não sei bem, porque se não sai na revista, também não sei o que o arquiteto faz. Você vê como essa coisa é forte? Não posso dizer que tal arquiteto que não sai na revista é bacana, porque não conheço o trabalho dele. Mas não vamos exagerar: gosto de muitas coisas que são mostradas nas revistas.

EC: Você falou que, de certa forma, a arquitetura é feita para ser fotografada. Existem algumas que, seguindo esse raciocínio, não sairiam em revista. Você crê, então, que há um estilo, uma forma de fazer-se arquitetura diretamente vinculada à fotografia?

NK: No Brasil, grande parte dos arquitetos não está engajada nesse movimento de projetar para aparecer na revista, mas alguns estão. Sinto isso, por exemplo, no discurso de alguns de meus clientes. Está claro, em cada frase do sujeito, como ele faz uma arquitetura puramente visual. Esses arquitetos, em geral, querem ir comigo ao local pra mostrar os ângulos, porque projetaram pensando naquelas fotografias. Isso é incrível.

EC: E são ângulos bons, realmente, para você dizer: “aqui realmente é uma boa fotografia”?

NK: Não sou um entusiasta dessa arquitetura puramente visual, mas, muitas vezes, devo admitir que resultam em belas imagens.

SG: Quando acredita que uma arquitetura não é necessariamente boa ou você não gosta do estilo, você tem uma postura diferente ao fotografar?

NK: Sinto-me mais à vontade quando gosto do projeto, porque sei melhor o quê fotografar. Quando aquilo não me diz nada, não sei direito o que devo fotografar, então prefiro ter essa “aula inaugural” para o arquiteto mostrar o que ele fez e por que fez. Os arquitetos com os quais tenho mais afinidade não falam muito. Entendo melhor a arquitetura deles e eles confiam em mim. É interessante terem um certo desprendimento e permitirem, ao fotógrafo, uma leitura mais livre de sua obra – podem ter boas e más surpresas.

EC: Como o fotógrafo constrói a idéia do arquiteto? Muitas vezes trata-se de um espaço excelente que acaba ficando muito mais evidente na fotografia. Por exemplo, a relação do Richard Neutra com o Julius Shulman. O Shulman foi quem, praticamente, mostrou a arquitetura do Neutra. Você nota que, realmente, existe esse papel do fotógrafo na hora de construir a reputação do arquiteto? Como, por exemplo, nas fotos de Marcel Gautherot e (George Everard) Kidder Smith sobre a arquitetura do Oscar Niemeyer.

NK: Acredito que sim. Sentiam-se um pouco como me sinto com esses arquitetos de minha geração – com os quais tenho mais afinidade. Sobre o Shulman, há uma questão interessante: ele hoje está no pedestal mais alto e as referências a ele são sempre muito positivas e acríticas. Há um livro didático que Shulman escreveu na década de 1960 no qual, nos ensinamentos e nas descrições de algumas de suas conhecidas imagens, percebem-se algumas pequenas perversidades. Fica muito claro como ele estava comprometido com a construção de uma imagem positiva para a arquitetura que estava registrando. Em um momento do livro, ele descreve uma foto de sua autoria, do edifício-sede de um banco, na qual usou uma forte objetiva grande angular. No primeiro plano, o cliente. Na esquina seguinte, o edifício do banco concorrente. Com o uso daquele

recurso, o prédio do concorrente fica insignificante diante da imponência do primeiro.

Em outra passagem do livro, ele mostra uma situação em que precisa fotografar uma pequena casa em um daqueles lotes americanos sem graça: quadrado, plano, a casa no meio e um gramado em volta. Algo chato de fotografar. Aquilo que não tem ambiência. Daí, ele pega uns tripés e pendura uns galhos próximos à câmera. Coloca uma base com vasinhos de plantas embaixo e faz aquela foto da casa “no meio do mato”, um belo entorno. A mim, parece algo desonesto. O Shulman considera isso uma coisa do ofício, legítimo.

Independente de ser honesto ou desonesto, é algo a ser discutido com um pouco mais de profundidade, sem todo esse confete que sempre acompanha as referências ao trabalho dele.

SG: Você começou na publicidade. Você acredita que, desse período, trouxe alguma coisa para a fotografia de arquitetura?

NK: A minha relação com a fotografia de publicidade foi sempre conflituosa. Foram, talvez, os piores anos de minha vida. Eu sofria. Tinha insônia. Sentia-me sempre pressionado pelos clientes, pelos publicitários, pelos prazos, pela corrupção insuportável desse ambiente. Uma fase muito ruim de minha vida. No entanto, dentro do estúdio era gostoso fazer. Construir a luz no estúdio, trabalhar uma luz dura, outra mais suave, a direção da luz. Esse aprendizado de construção da luz, saindo do zero, do escuro total para a imagem final iluminada, foi muito útil para eu poder, depois, saber lidar melhor com a luz já existente. Por exemplo, se o sol estiver incidindo rasante a uma fachada, sua textura é realçada. Se você estiver em um estúdio com uma fonte de luz – coloca-a rasante, coloca um pouco menos, um pouco mais, tira... É como se você fosse Deus colocando o sol para lá e para cá. Um excelente aprendizado. Tecnicamente, realmente foi fundamental.

SG: E depois dessa experiência de anos fotografando edifícios, como foi esse seu trabalho dos objetos da Lina (Bo Bardi)⁸? Você veio da publicidade, foi para a arquitetura e de vez em quando você tem trabalhos com obras de arte. Como é essa volta? O seu olhar de fotografar os edifícios influencia essas fotos de objetos que você faz hoje? Você retoma o que fazia em estúdio?

NK: Para esses novos trabalhos de estúdio, voltei um pouco para aquilo que aprendi como fotógrafo publicitário, mas agora com uma luz mais simples, com menos adornos – não adianta fugir: sou um moderno. Gosto daquelas fotos dos móveis da Lina. Gosto desse jeito de fotografar – mais simples. É uma fonte de luz dura e um rebatedor para suavizar um pouco a sombra. Eventualmente, precisando mostrar algum detalhe que essa luz muito simplificada escondia, usei uma outra fonte mais pontual. Na época de fotografia de publicidade, podia chegar a trabalhar com dez, doze fontes de luz para iluminar uma cena! Era uma coisa meio barroca. Construía a luz em cada pedacinho, uma coisa irreal, um ambiente de sonhos.

(8) Fotos de móveis e objetos da arquiteta, disponíveis no site do fotógrafo: http://www2.nelsonkon.com.br/obras.asp?ID_Categoria=1&node=9&tiponode=a&ID_Arquiteto=36&ID_Obra=108. Acesso em: 4 maio 2008.



Figura 3: Objetos – Arquiteta Lina Bo Bardi. São Paulo, 2007
Foto: Nelson Kon

(9) GOODWIN, Philip L.; SMITH, G. E. Kidder. *Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.

(10) SMITH, G. E. Kidder. *Looking at architecture*. Nova York: Harry N Abrams, 1990.

EC: Queríamos que falasse um pouco sobre o Kidder Smith, como o *Brazil builds*⁹, e se os trabalhos posteriores o influenciaram. Você já tinha contato com o trabalho dele na FAU?

NK: É difícil falar. Posso dizer que o que me influenciou mesmo foram os fotografos que vi na FAU. Esses fotografos de rua: O Brassai, (Eugene) Atget, Bresson... e também o (Yukio) Futagawa. O *Brazil builds* conheci tardiamente. O Cristiano me falou uma vez: “Eu não gosto tanto dessa coisa de fotografia do edifício, meu negócio é outra coisa. Mas tem um fotógrafo, um tal de Kidder Smith, autor do livro *Looking at architecture*.¹⁰” Procurei em algumas livrarias virtuais e consegui comprar um exemplar usado. A obra estava esgotada. Era realmente incrível! E lá havia algumas imagens do Brasil. Há uma foto de Matosinhos, uma de Salvador com barcos em primeiro plano e a encosta lá atrás. São umas quatro ou cinco fotos do Brasil. Achei curioso, mas só depois fiquei sabendo da existência do *Brazil builds* e da importância do Kidder Smith para a arquitetura brasileira. Então, tive um conhecimento tardio, mas gostei muito. Não sei o quanto me influenciou. Mas, nitidamente, era um fotógrafo com trânsito excelente na arquitetura. Depois, fiquei sabendo que ele era arquiteto e professor na Columbia, se não me engano. Pode parecer estranho, mas no tempo em que estudei na FAU, não me interessava muito por arquitetura. Eu não fotografava arquitetura. Comecei a interessar-me por arquitetura uns cinco anos depois de formado. Fiz, nessa época, alguns trabalhos mais conhecidos, que circulam até hoje: Paulo Mendes, no Mube, o Teatro de Araras, do Niemeyer, e algumas outras coisas... mas tudo muito incipiente. Eu tinha uma disposição a trabalhar como fotógrafo de arquitetura e resolver os problemas específicos da fotografia de arquitetura, mas não entendia bem a arquitetura! Quando comecei a interessar-me e olhar mais seriamente para a arquitetura, meu trabalho cresceu bastante. Percebi isso. Talvez, pouca gente vá perceber, mas posso enxergar claramente um salto de qualidade em meu trabalho.

SG: Na fotografia de arquitetura, a questão tecnológica é muito forte. Hoje, existem aparatos de fotometria, controle de cor, filtros, correção de perspectiva. E os fotógrafos na década de 1930 e 1940 não tinham todos esses recursos.

NK: Tinham. Cada época tem os seus recursos. Por exemplo, controle de perspectiva é do século 19, os filtros também. A fotografia sempre foi aparatosa, sempre foi tecnológica. Claro que a tecnologia vai avançando. O que estou querendo dizer é que o problema não se modifica. A tecnologia vai avançando, mas a relação do fotógrafo com o equipamento sempre foi muito parecida. É surpreendente como os recursos da fotografia são antigos. Basta você comparar as fotos de hoje com as do final do século 19 – 90% das imagens produzidas hoje não têm a qualidade técnica de algumas daquelas imagens. Não estou exagerando. E era um aparato enorme para conseguir aquilo. Têm coisas incríveis!

EC: Você acredita que hoje, com a digital, a fotografia de arquitetura perdeu alguma coisa? A digital ainda não conseguiu atingir um bom resultado? Você já usa a digital?

NK: Eu estou 100% digital. Estou trabalhando com dois equipamentos digitais. Uma câmera fixa, uma Canon, para trabalhos mais ligeiros. Fiquei muito tempo usando filmes para os trabalhos principais de arquitetura, com uma câmera de fole – Arca Swiss – com correção de perspectiva. Era um tempo em que trabalhava híbrido: filme e digital. Há uns oito meses, adquiri um *back* digital para minha câmera. Então, continuo usando a Arca-Swiss, só que agora com a captação digital. Estou com *back* digital que se chama *Phase One*¹¹.

EC: O que mudou na dinâmica de seu trabalho?

NK: São mudanças de várias ordens. Os fotógrafos parecem bastante otimistas com as novas mídias fotográficas. Não estou tão empolgado assim. Há uma questão muito complicada para nós: antigamente, eu fotografava um dia e entregava o conjunto de cromos ou as provas de contatos dos filmes para o cliente escolher. Uma vez escolhidas as imagens, mandava o material para o laboratório fazer as cópias. Hoje, fotografo um dia e, depois, dependendo da extensão do trabalho, gasto um ou dois dias para o tratamento digital das imagens. Trabalho o dobro ou o triplo do que trabalhava antes. Todo esse trabalho de tratamento digital feito por birôs migrou para dentro do estúdio do fotógrafo. Não estou exagerando, o trabalho dobrou ou triplicou. E quanto os fotógrafos cobram a mais por isso? Zero!

Uma outra questão difícil: a minha Hasselblad é de 1985. Ela tem 23 anos. Minha Arca (Swiss) é de 1997, tem 11 anos. Você comprava um equipamento desses e trocava uma ou duas vezes na vida inteira, porque são excelentes, robustos! Se cair no chão, não quebra. Se quebrar alguma coisa, você troca uma peça. Só que os fabricantes não ganhavam dinheiro. E eles perceberam isso. O digital foi o “pulo do gato” da indústria. Agora, eles estão realmente ganhando dinheiro. E todo mundo entrou nessa, todos os fabricantes: Sinar, Hasselblad,

(11) Sobre o assunto:
<http://www.phaseone.com>.
 Acesso em: 4 maio 2008.

Kodak, até a Leica! Hoje, seu equipamento vai durar três anos, no máximo, não sei exatamente. E são caríssimos! São muito mais caros do que eram. Se você fizer uma conta de quanto o equipamento dura e quanto você gasta por mês para amortizá-lo, essa relação deve ter quintuplicado. Nessa questão comercial, o fotógrafo se deu mal. Não sei por que não se fala muito sobre isso. Há até aqueles que falam que o digital economiza filmes. Pago U\$ 30 mil em um equipamento que vai durar dois ou três anos e o sujeito vem dizer que economiza filmes? O outro lado é que o digital realmente apresenta novas possibilidades técnicas bem interessantes, além da rapidez, praticidade e aquelas coisas todas que dizem sobre isso. Existem aquelas discussões chatas sobre a imagem manipulada, a banalização da fotografia – um pouco como foi o colorido contra o preto-e-branco. Isso não me interessa. Não dou muita importância para o equipamento que se usa. Entrei no digital porque não tinha muito jeito. Os fabricantes destruíram o mercado, ninguém mais quer fabricar e vender filmes. Foi uma escolha inevitável.

EC: Mas seu ato de fotografar mudou em alguma coisa?

NK: O jeito de fotografar muda em parte. A mudança mais óbvia é o fato de vermos a imagem produzida na hora. Tudo o que vinha com o ato de fotografar e não ver o resultado, toda a expectativa, a surpresa, a insegurança, a angústia, tudo isso não tem mais. Você vê na hora o resultado. Isso implica em clara mudança de atitude. Não só você vê na hora, mas quando você está com o cliente, ele também vê na hora.

SG: E isso é bom?

NK: É bom e ruim. Evidentemente, a edição é parte fundamental no trabalho fotográfico. No tempo do analógico, o resultado só era apresentado ao cliente após ser revelado e editado. Com o cliente a seu lado, tudo muda. Cada cliente tem um comportamento diferente, mas, de qualquer forma, a relação com eles muda muito. Além disso, a possibilidade de visualização da imagem no ato da captação ajuda na construção do quadro. Por outro lado, parece-me que ficamos mais inconseqüentes no ato de fotografar. Para eu fotografar é: olhar e construir a imagem mentalmente. O fato de você já enxergar a imagem imediatamente diminui esse trabalho mental.

Em um primeiro momento, o choque da mudança tecnológica é grande: o trabalho de tratamento digital é muito pesado e ainda não consegui delegar a outras pessoas; as imagens parecem plastificadas, falsas; a resposta de cores para situações de mistura de fontes de luz é muito ruim; há o problema do fluxo digital – como fazer o que visualizo em meu monitor ser o mesmo que o cliente vai ver e o mesmo que será impresso em qualquer mídia? Essas novas soluções digitais são muito novas e incipientes. Com o tempo, os fotógrafos vão encontrar boas soluções de adaptação e a tecnologia vai tapar vários buracos.

Há também novas possibilidades e começo a desenvolver técnicas específicas. Por exemplo, a grande dor de cabeça dos fotógrafos de arquitetura sempre foi a questão dos contrastes excessivos. Você fotografa um interior e lá fora a imagem

fica lavada, branca, estourada. Sempre evitei algumas situações de luz extrema porque não me satisfazia o resultado. Agora, encaro várias dessas situações porque consigo resolvê-las digitalmente. É bacana a solução. Será que agora sou um manipulador? Sempre manipulei e continuo manipulando. Até posso dizer mais: nesses casos, consigo, hoje, um resultado muito mais próximo à percepção do olho humano do que eu conseguia antes. Então, a tecnologia é bacana!

EC: Como foi a relação com a revista *Projeto* e, principalmente, com o Hugo Segawa, por ele ser professor de história da arquitetura e ter uma leitura da fotografia de arquitetura?

NK: Quem me apresentou à revista *Projeto* foi um amigo de meu pai, o arquiteto Sérgio Teperman. O Vicente Wissenbach me chamou para conversar. Fizemos um acordo e eu fotografaria por permuta. A *Projeto* tem permutas com anunciantes de móveis, persianas, pisos. A proposta foi passar para mim essas permutas e fazer anúncios meus. Seriam seis anúncios, durante o semestre, um por mês. O anúncio foi feito com uma foto do Teatro de Araras¹². Uma foto mais abstrata. Esse trabalho foi um marco em minha relação com a *Projeto* e em minha carreira profissional, porque foi uma coisa a que eu me dediquei muito. Tinha consciência de que aquilo seria visto por muita gente. Fiquei três dias em Araras. Eu não tinha câmera de correção de perspectiva, era uma câmera rígida. Nesse começo, aprende-se muito, cada trabalho que você faz é um grande aprendizado e eu realizava com muita dedicação. Na época, o (Oscar) Niemeyer escreveu para a revista elogiando as fotos. Fiquei muito orgulhoso! Minha parceria com a revista foi simples assim: eles não tinham custo algum com as fotografias e eu divulgava meu trabalho. Funcionava para mim como um portfólio. Eu não era um bom fotógrafo, mas o simples fato de existir alguém focado no assunto, preocupado

(12) Projeto de Oscar Niemeyer.



Figura 4: Teatro Municipal, arquiteto Oscar Niemeyer. Araras, 1991
Foto: Nelson Kon

(13) O *Jornal do Arquiteto* foi uma publicação conjunta do IAB-SP e do Sindicato de Arquitetos do Estado de São Paulo, editado por Vicente Wissenbach, de 1972 a 1977. Publicava, essencialmente, notícias referentes à política profissional. Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/especiais/especiais27.asp>. Acesso em: 6 maio 2008.

com as questões específicas da fotografia de arquitetura, já fazia uma diferença enorme em relação ao material que se encontrava no resto da revista. Com isso, meu trabalho começou a receber alguma atenção! Passei a ser chamado por alguns arquitetos e o valor cobrado era muito baixo. Boa parte dos arquitetos não pensava assim – era um custo novo: “Vou precisar gastar R\$ 500 com fotografia? Sempre foi o nosso estagiário que fotografou.” De meu ponto de vista, vindo da publicidade, eram valores irrisórios: levava um, dois dias de trabalho para fotografar o edifício, entregava 30/40 fotos e cobrava menos do que antes para fotografar um maço de cigarro, no estúdio. Assim, rapidamente ocupei um espaço que estava querendo ser ocupado.

Algumas empresas, fornecedoras da área, também começaram a interessar-se por meu trabalho – nesses casos, a remuneração era melhor. A Forma Móveis foi minha cliente durante muitos anos. Ela comprou algumas fotos que fiz da loja projetada pelo Paulo Mendes para a revista *Projeto* e, a partir daí, começaram a contratar-me para fotografar seus produtos e suas obras.

Nesse início, o Hugo Segawa era o editor da *Projeto*. Não sei ao certo se era formalmente o editor, mas com certeza o era de fato. Ele sempre foi muito sensível e consciente do papel da fotografia na edição da revista. Além disso, ele fotografa muito bem e sempre era solicitado a publicar suas imagens. Ele relutava muito em ceder suas imagens porque defendia a idéia que as fotografias deveriam ser encomendadas a um profissional da área – ele sempre respeitou muito o trabalho dos fotógrafos. Não sei se o Hugo foi o primeiro a abordar a questão da fotografia de arquitetura ou a Ana Luiza Nobre, na revista *AU*. As duas revistas organizaram matérias sobre o assunto e apresentaram alguns fotógrafos: Cristiano Mascaro, Dulce Ribeiro, Celso Brando e eu.

Depois de alguns anos na área, comecei a receber solicitações de revistas internacionais. No começo era uma brincadeira, mas foi evoluindo e, hoje, forneço imagens da arquitetura brasileira para dezenas de publicações no mundo todo. Vendas para fora do Brasil, hoje, são importantes em minha receita e estou bem organizado para atender a essa demanda.

EC: Sobre esse hiato existente, nas décadas de 1960 e 1970, você acredita ser por conta do quê? Ditadura militar?

NK: Não sei exato. A ditadura militar teve, sim, uma influência negativa na produção de arquitetura. Internacionalmente, está claro que houve um desinteresse pela arquitetura brasileira. Houve, antes disso, um grande interesse a partir da publicação do *Brazil builds*. Há números especiais das revistas todas, alguns livros... uma enorme difusão da produção dos arquitetos brasileiros. Aqui no Brasil, depois das revistas *Acrópole*, *Módulo* e *Habitat*, houve uma lacuna na mídia arquitetônica e isso pode ter ajudado na pequena repercussão da arquitetura brasileira em revistas estrangeiras. A volta do interesse pela arquitetura brasileira lá fora é um pouco posterior ao ressurgimento das revistas aqui. Primeiro, o *Jornal do Arquiteto*¹³, do Vicente (Wissenbach), e depois a revista *Projeto*, também lançada por ele.

SG: E, hoje, quais fotógrafos você acompanha e admira?

NK: Acompanho algumas revistas, não sistematicamente os fotógrafos. Interesso-me por alguns fotógrafos com trabalhos autorais ligados à arquitetura... Gabriele Basilico, italiano, eu gosto muito. Cristiano Mascaro, fantástico. Há os fotógrafos comerciais – o Fernando Guerra, português; Helene Binet, uma francesa que fez um trabalho incrível nas termas do Peter Zumthor; o holandês Jan Versnel; o (Yukio) Futagawa, os americanos da ESTO.

EC: Nelson, tem mais alguma coisa que você não falou e sobre a qual gostaria de falar?

NK: É bacana refletir sobre esses assuntos, colocar-me na história. Quando comecei a fotografar, para mim não existia uma história, não sabia o que era a fotografia de arquitetura. Foi difícil situar-me! Quando comecei, era só eu por aqui e hoje não é mais. Há outros fotógrafos. É interessante pensar minha inserção na profissão sob uma perspectiva histórica.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- DE MARE, Eric Samuel. *Photography and architecture*. Nova York: Praeger, 1961.
- FUÃO, Fernando Freitas. Papel do papel: As folhas da arquitetura e arquitetura mesma. *Projeto*, São Paulo, n. 176, p. 84-85, 1994.
- GOODWIN, Philip L.; SMITH, G. E. Kidder. *Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.
- LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. Nova York: Time-Life Books, 1971.
- SMITH, G. E. Kidder. *Looking at architecture*. Nova York: Harry N. Abrams, 1990.
- WAISMAN, Marina. O centro se desloca para as margens. Tradução de Anita Regina Di Marco. *Projeto*, São Paulo, n. 129, p. 73-101, 1990.

SITES: <http://www.arcoweb.com.br/especiais/especiais27.asp>. Acesso em: 6 maio 2008, http://www2.nelsonkon.com.br/obras.asp?ID_Categoria=1&node=9&tiponode=a&ID_Arquiteto=36&ID_Obra=108. Acesso em: 4 maio 2008; <http://www.phaseone.com/>. Acesso em: 4 maio 2008.

Obs.:

O trabalho é parte das pesquisas de mestrado em andamento sobre fotografia de arquitetura, desenvolvida pelos dois pesquisadores/entrevistadores, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp.

Eduardo Augusto Costa

Arquiteto e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), atualmente cursando mestrado, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da mesma Escola, tendo como orientadora a Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto.

Unicamp – Cidade Universitária Zeferino Vaz. Barão Geraldo
13.083-970 – Campinas, SP
(11) 5083-3495/8129-2142
eduardocosta01@gmail.com

Sonia Maria Milani Gouveia

Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), atualmente cursando mestrado na mesma Escola, tendo como orientadora a Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo.

FAUUSP – Pós-Graduação – Rua Maranhão, 88. Higienópolis
01240-000 – São Paulo, SP
(11) 2959-1398/9254-3986
soniammg@uol.com.br